

ハンスリックとベートーヴェン

滝 本 裕 造

一 序

一体、音楽美とは何か、という問に対する各人の用意している答は、その人の「美的体験」と密接不離に結びついているのではなからうか。むしろ、問以前に各人の「美的体験」があり、その体験を反省して、美とは何かを問い、「美的体験」に照らしつつ、論理的・整合的に論述するという面があるのでなからうか。しかも、この直観的感覚的な「美的体験」がほとんど確信に迄至った時に、それを悟性的反省的に言語化し、従って客観化して、できる限り矛盾なく、しかも、できる限り多数の賛成が得られる様に理論化する、という構造になっているのではなからうか。^①少なくとも、ハンスリックの音楽美論にみる限り、この感

が非常に強い。特に、自分の美的体験に基づいている、という前半の部分が強く感ぜられ、後半の「客観的論理的・整合的に」という部分は、少しく弱いように感ぜられる。今、この後半の部分は問題にすることなく、前半の部分のみにしぼり、考察してみたい。即ち、ハンスリックの美的体験が如何なるものであったかを、彼自身の自伝と、「美論」に散見されるところから汲み取り、それが、美論の所説にどう反映しているかをみたいのであるが、今回は、そのうち、特にベートーヴェンとのかかわりに焦点をしぼりつつこの問題に接近してみたい。換言すれば、ハンスリックの美的体験（音楽体験）と、「美論」にみられるベートーヴェン観又は、ベートーヴェン解釈との関係、を明らかにしてみたい。

二 ハンスリックの音楽体験

ハンスリックは、チェコスロヴァキアのプラハに一八二五年に生を受けた。父はその大学図書館司書であり、中流以上の人々が一般にそうであったように家庭ではドイツ語を話していた。母は、演劇に興味を持ち家ではドイツ語とフランス語を話していた。従って、父は、土地の人々との意志疎通に際してチェコ語もよくしたけれども、ハンスリック自身には、ドイツ語が母語、いや父語であった。

というのは、母のラテン的明るさと軽快さとフランス語的教養を少しは受けただけけれども、父の影響が圧倒的に強く、主としてドイツ的厚重さ、まじめさ、固苦しさ陰うつさを受継いだからである。つまり、チェコスロヴァキアに生れ、そこでウィーン大学へ行く迄の幼・少年時代を過したけれども、文化的にはドイツ的な環境だったのである。事実、プラハの劇場でも、ハンスリック一家は、家族用指定席を二つ常に確保していて、常に出かけてそこに座ったけれども、出しものはほとんどすべてがドイツ語のものであった、というし、学校でもドイツ語が用いられていた。チェコ語では、政治や芸術や学問の話はできないという意識であり、状況だったのである。

父は、「プラハ大学図書館の歴史を記述」という大部な書物を出版した学者タイプの人で、ピアノをよくし、一時はピアノストを志したけれども、人前で弾く勇気を欠いていたので、家で教えるだけであった。その生徒の一人と結婚し、ハンスリックが生れたわけである。従って、ハンスリックの家には、音楽的雰囲気と、学問的雰囲気の両方が混在していたといえる。後に、ハンスリックが、ウィーン大学の初代の音楽学の正教授に就任した遠因をここに見る思いがする。

ハンスリックは、他の教科と共にピアノも父から習った。四・五歳頃から、父のひくピアノにきき耳を立て、「じつと動かずに部屋のすみに座って」きいていた曲の中で特に記憶にのこっているのは、「ドンジョヴァンニ」「フィガロの結婚」「プロメテウスの創造物」「レオノーレ」(トマシュツク作)などの序曲であったという。始めは受身に、父によってひかれるのを「じつと動かずに」きくだけであったのに、後には、ひんばんに何か弾いてくれと、せがむ様になった。さらに、自分でもひき始め、どん／＼上達し、作曲をさえ始めたので、プラハ第一の音楽家(音楽のダライラマと呼ばれていた)に習うことゝなった。ピアノと音楽理論である。

そこで習った曲は、バッハの平均率、前奏曲とフーガの他、ベートーヴェンのピアノ、ソナタ（後期のものを除く）。トマシエツクのラプソディーやソナタ、タールベルクやシヨパンやヘンゼルトの練習曲集、それに、リストのものもいくつか練習した様である。

ハンスリックは、父の影響も強くうけたがトマシエツクの影響も感じられる。両者に共通しているのは、モーツァルトやベートーヴェンの初期の音楽が中心だったという点である。ベートーヴェンの第九交響曲の演奏会が、プラハで行われた時のトマシエツクの反応が、ハンスリックの自伝にかかれていて、大変興味深い。^⑧ トマシエツクは、始めの何小節かに、あまりにびっくりして（ぞっとして）すぐにホールから出て行った。一日中、そのことにがたがたと文句をいった。それ以来、ハンスリックの知る限りでは、音楽会やオペラに顔を出さなくなり、音楽界の流れの外に立っていた、というのである。このことから分る様に、後期のベートーヴェンは、トマシエツクにとっては勿論、ハンスリックにとってさえ、鬼門であった。なぜ、ハンスリックが、後年美論を書くさいにベートーヴェンの後期をさける様になったかは、トマシエツクからうけた教育にのみ原因があるとは思えないけれども、その少くともかなり

重要な一因をここにみなければならぬと考える。

さらに、ハンスリックは、バッハの平均率を最高の美を持つ作品だとして賞揚しているが、トマシエツクにピアノを習っている時に毎週プレリユードとフーガを暗記する^⑨練習し、大変充実した時間をすごした思い出を持っていることと無関係とは思えない。

学習期をおえ、ハンスリックは生涯の職業を選ぶべき時期にさしかかり、いろいろと悩むが、結局、法律を学び、役人生活をする事になるが、その為に、音楽からは、なくさめや楽しみを得る以上に、生活の中心として学習するという対象ではなくなった。即ち、二十九歳で、美論を書くわけだが、それまでの十年ほどは、それ以前の学習期の反芻期であり美的体験として特に進んでいない。美論を書くに当って、カントを中心に、シラーやフィッシャーの美学を勉強することに打込んでいる。

以上のかんたんなスケッチからハンスリックがどのような音楽趣味を持っていたか、特に、学習期に、どのような作品に接していたかが、ほぼ明らかになったと思う。

三 ベートーヴェンの音楽

ハンスリックは、ベートーヴェンの音楽をきいていない

のではない、弾いたことがないでもない、むしろ、逆に、ウィンという地の利もあり、大変よくきいたし、研究もしたのである。けれども、どうしても、中、後期の音楽は評価することができなかった。ついていくことができなかったのである。特に後期の音楽は理解することができなかった。これは、自分の耳だけでなく、耳をもとにした理論(美論)からいってもそうだったのである。なぜそうなのか、これを明らかにする為に、まず、ベートーヴェンの音楽とは、どういう音楽であったのかをまず明らかにしておきたい。

ベートーヴェンは器楽の作曲家として認められている。器楽イコール絶対音楽というわけではないが、^⑫ベートーヴェンは、バロック中期以降成立発展してきたこの器楽のうち、絶対音楽といわれる音楽の成立または確立した時期に生をうけ、作曲の活動に入った作曲家であったことにまちがいない。その絶対音楽とは、要するに、従来の音楽の支えとなっていた、宗教や演劇や文学などの音楽を構成する上での柱がなくなった音楽が、一人立ちする為には、何らかの構成原理を自分の内部に作る必要にせまられて、それをソナタ形式を中心とする、ソナタというわくとその内部構造を作り出すことに成功したところに成立したといってもいいかも知れない。^⑬

しかし、絶対音楽の成立にとって重要な問題として、この種の音楽を必要として、当時のウィーンの音楽界の要請、つまり、当時の宮廷や貴族社交界のサロンの音楽需要に対して音楽家側がそれに答えて供給したもの——ピアノ・ソナタ、ヴァイオリン・ソナタその他の室内楽(シンフォニーやコンチェルトもそれに含まれる)が、他ならぬ、絶対音楽ではなかったかと考えられる。ハイドンはオーストリアの大貴族エステルハージ侯のサロンの要求の為にシンフォニーや室内楽を作ったし、チマローザやサリエリはウィーンの宮廷の為にコンチェルトやオペラを書き、指揮していたのである。つまり、当時の作曲家は、宮廷や貴族のサロンの需要に答える仕事に明け暮れていたといっている。

ところが、ベートーヴェンは、社交界に音楽を提供する側にいながら、単に、社交界の要請に答えるだけではあきただけでなく、独自の音楽的世界を作りあげる仕事をしたのである。つまり、音楽的に反社交界的、反貴族的であっただけでなく、より根本的に、思想的にも性格的にも、自分の趣味に合わないことを自覚したベートーヴェンは、自ら進んでそのことを前面に押し出し、モーツアルトの音楽より更に一歩進んだ世界を作り上げたのである。いいかえると、社交界の音楽として、当時好まれた絶対音楽が、とも

すれば、音の遊戲に終り、音のアラベスクに墮してしまいがちなのに対して、ベートーヴェンは、そこに独自の意味付与をするという、音楽史上最も重要な仕事をしたのではないか、と思えるのである。音楽は、ベートーヴェン以降単なる遊びや気ばらしではなくなり、人間の感情の直接的表現の爆発となり、思想・理念の客観化となり、良い意味でも悪い意味でも重くしんどいものとなり、気楽な楽しみ、なぐさみものではなく、常に、身構えて対処しなければならぬものとなったのである。知的教養層という、フランス革命を契機に、新らしく生れてきた市民たちからは熱烈に迎え入れられたけれども、当時の旧い貴族からは粗野ではげしく、趣味の悪いものとしりぞけられた。後世の、音楽に単なる娯楽を求める庶民たちからも、むしろかしい「芸術」として敬して遠ざけられる性格の音楽になったのである。

ベートーヴェンといえども時代の子であったから、当時の「社交界の音楽」から出発した。祖父―父―子と三代にわたってケルン選帝侯（居城はボンにあり、現在のボン大学）付の宮廷楽団員であった。仕事は、礼拝の時にはオルガンストの代理をし、サロンではヴィオラでもってアンサンブルに加わり、劇やオペラではチェンバロを受持つこと

であった。宮廷以外にも、ボンの音楽愛好家たちのサロンで音楽を与えたり、プロイニング家でピアノの家庭教師をしたり、ボン大学でギリシャ・ラテンの古典やシェイクスピアやゲーテなどの文学の研究をしたりしていた。当時のレパートリーはマンハイム楽派などの革新的なものを中心に、ハイドンやグレトリート、チュローザやサリエリ、更にモーツアルトなどの器楽曲やオペラなどであった。

ボンでの学習時代が終り、ウィーンへ留学するが、ここでも当時の宮廷趣味の音楽の摂取を意欲的にかつ根底的に行った^⑮。そして何とか上流貴族社会に入り込み、社交界趣味にあう演奏と作曲でとけ込もうとした。事実また、それは見事に成功したのである^⑯。

趣味が高等で、明るく軽快、調和がとれていて何事にも中庸、技術水準も高く、かげりがなく、時々気のいいたフレーズやリズムやハーモニーでスパイスがきいているが、極端なことはきらう音楽。堂々として帝王の様に威厳ある第一楽章、貴婦人の甘く夢見るような第二楽章、シャンデリアのきらめく下でのきらびやかに着かざった貴公子たちの舞踏会を思わせる第三楽章、妖精のとびはねまわり、心はずむ第四楽章。すみ切った、きらびやかな、洗練されたソプラノやバリトンによる恋のなやみや喜びをうったえる

歌声、自分たちの宮廷やサロンと似てはいるが、はるかな遠い異国での伯爵や召使いや小娘との軽い恋のおあそびを題材にした様なオペラ。——社交界の音楽とはざっとこんなものであらう。

ところで、この社交界の雰囲気と音楽に、ベートーヴェンはいつまでもどっぷりとつかってはいなかった。意識の上ではまだ、この社会に入らなければ音楽家としての生命はないという事は分ってはいても、本能的に、いつも異和感のある事を感じ、あせりともいらだちとも名状しがたい気分のおそってくるのをどうする事もできなかった。自分の一ばん親しいピアノで、この事が自らを語り出す様になる。作品十の第一楽章のはげしいリズムやするどい強弱の変化。スムーズには流れないシンコペーションのリズム。ほとばしり出る喜びのばく発と悲しみの慟哭。第二章の深い沈潜と突然突き上げる激情。あこがれと現実のアンバランス。自らなだめる様なメロディーとハーモニー。第三楽章に突っ走しる運命の火花。^⑩ 作品一の短調カルテットや作品二のピアノ・ソナタに前例が全く例がなくもないものの、他のいわゆる社交界音楽にあまりみられないベートーヴェンの生の声、いや叫びがきかれる。

何が一体この変化のきざしをもたらしただのであらうか。

これを分析すると、三つの要因があると思われる。一つは性格的なもの。社交界に入ろうと努力はしていたが、本来気まじめで内攻的にして非付和雷同的人間であり従って、非社交的であったこと。第二は音楽的趣味の問題。ベートーヴェンには社交界の音楽は軽くかつ皮相的で、とりすぎしすぎており、中庸・均斉・調和・の名の下に、あまりにも人間的な生の感情を無視しており、血のかよった生きものというよりも、きらびやかできれいではあるが冷たい置き物の様な存在にがまんがならなかったこと、ともう一つは、即興演奏に代表される様に、単なるパッセージや和音・音階、アルペッジオの羅列、きのきいた移調や転調、ちよつとしたリズムやメロディーの変奏といった技巧一点張りでは自分の内心に忠実に人間的深みや内面を表現できるとは思えなかったこと。これは、ボン時代に、ブロイニング家やボン大学で学んだ古典や哲学の素養もあずかって力があつたと思える。第三は、以上の二つよりもより本質的なこととして、思想的な点。彼は、これ又、ボン時代にブロイニング家や、就中、ボン大学の古典学のシュナイダー教授から受けた薰陶によるものだが、フランス革命で代表される共和主義思想に傾倒していたのである。ベートーヴェンがウインに出てきた一七九二年には、啓蒙君主であつ

たヨーゼフ二世は世になく、少しは先帝のにおいを残していた次代のレオポルト二世も短命で世を去っていて、反動的、専制君主のフランツ二世の治世になっていた。体質的に貴族社会に合うはずがないのに、むりに努力して合わせたベートーヴェンのこと故、いつまでもそのむりがきくはずもなかったのである。

それではベートーヴェンは、どの様にして社交界の音楽から抜け出ることができたのであろうか。彼は、この音楽とは別のところに新しい音楽を求めたのではない。むしろ逆に、その持つあらゆる構成要素を徹底的に見直すことを始める。モチーフ、テーマ、楽曲構成法、メロディー法、音色法、強弱法などから始まり、演奏技巧の追求、音域の拡大への挑戦、オーケストレーションの充実、など音楽を作りあげているすべての要素をことごとく洗い直し、新しい角度から検討する。

その結果、ボン時代的、宮廷音楽的、食卓音楽的、艷美様式、即ち、社交界音楽を脱し、個性的で人間的な生の感情のはげしい起伏や爆発とはげしい迫力を持つ音楽を作り出すことが出来る様になったのである。より具体的には、まず、デュナーミク、リズム変化の急激さ、早い技巧的なパッセージ、各々の楽器特有のイデオーム、合奏法、各声

部の受け渡しと協調などの諸点を追求したこと。第二に、社交界的快いメロディーを次の手法の採用により放棄したこと。即ち、①閉鎖的リット形式的メロディーをやめ、開放形式的で、要素的素材とその構築法の研究を目下の課題としたこと、②和音やリズムの素要素をむき出しにし、たとえ、従来の意味での閉鎖形式的メロディーを案出し、採用したとしても、そのメロディーをまるごと並べたことをせず、一部だけを出すか、そのメロディーを途中で切断してしまうこと^③。これには、さすがのベートーヴェンも大変勇気がいったらしく、急には進まず、例により、自分の得意で身近な楽器、ピアノから少しずつ試して行きしだいに他の分野にもこの考えを拡げていったのである。

主題の性格としては、かくして、自然に流れる美しいメロディーよりも、あとで労作可能なモチーフを発明し、それを推稿することにより、リズムやハーモニーの最少単位にまでさかのぼり、細胞が分裂し、増殖して生物体が成立していく様な方法で、楽曲を構築し、構成し、それにより、生のメロディーの羅列をさけたのである。また、第一主題と第二主題は性格的に対照的であること、主題はすべてきく人に短かく印象的で、ぐっと胸に突きささる様なものとする。即興的なものであっても決して思いつきのまま

でなく、必ずそれをねかせ、練り上げ密度の高いものに仕上げてから出す様にと心掛けたのである。^③次にその主題を活用し、楽曲を構成する際の工夫や努力はよく知られている様に、ベートーヴェンが独壇場である。いわゆる労作がそれであるが、これには変奏や部分細胞の活用転調や移調の頻用など、日頃きたえた、とくいの即興演奏から得てきた知識と技術を活かしている。また、第一主題とその確保の充実や第二主題とその確保の充実の他、両者の対比的性格を一そうきわ立たせるべく、エピソードを充実させ、その為に主題とみまごう迄に独立したモチーフを採用している。展開部を充実させている事は勿論であるが、コーダが第二展開部的なものにまで大きくなりその為に新しいモチーフさえ提出している程である。また、楽曲を構成させている各部分の結びつきを密にする為に、例えば、循環法や、特徴的な同一リズムを活用するなどの工夫も新らしく目につくものの一つである。第三に、社交界のはなやかな色彩の強い管楽器や、ピアノを含む室内乐的な合奏形式の音楽を作らなくなったこと。ただ、一つの例外は、地味で人間の内面に深く入って行くことの可能な弦楽四重奏曲で、これは晩年迄作曲をつづけた。

この様に、ベートーヴェンは、社交界音楽に反発を感じ、

何とかそこから抜け出ようとした時に取った態度としては、以上の様に、それに背を向けて全く別のものというよりも、むしろその音楽を成り立たせている構成要素のあらゆる面を見直しをすることにより、そこから突き抜ける道をさぐったのである。しかし、一体貴族音楽、社交界音楽に反発を感じたベートーヴェンは何をめざしたのであろうか。始めはたしかに「何となく」肌合わないから何とか抜け出ようとしただけであつたかも知れないが、次の段階では、積極的に、新しい知的市民層、まじめで教養あるブルジョアジーの為の音楽の建設という新課題にとりくむことになって行つた。この様に、音楽の対象をはっきりと貴族階級から市民層に移して考えた時、音楽はもはや単なる食卓音楽、快よい耳へのなぐさみ、楽しみではなく、人間のもつ苦しみ、悩み、悲しい運命や悲愴感、恋の喜びやげしい情念など生の感情をはげしく音にぶつけ、それを構成していくものとなった。一言でいえば、娯楽から芸術への脱皮である。音楽は生活の一部、ぜい沢な消費生活をいろうとする裝飾的性格から、生活そのものへ、感覚器官を快くするものから、人間存在全体にうったえかけるものへと成長していったのである。

しかも、そのさいベートーヴェンがめざしたのは、山根

氏のことを借りれば、「人間の献身による人間の救済」^①という考えの音化であり、おそいかる運命に対し、雄々しく立ち向かい、遂に勝利するという楽天的な世界観の音化であった^②。

この、音楽による一大祝典の典型は何といっても第五交響曲「運命」であろう。第一楽章において、おそいかる運命に対し、市民的共同体の連帯を求めて一大祝典をひらこうと呼びかけ、おそいかる運命の実態、現実を直視する。第二楽章では、そのおそいかる運命（例えば旺政）に身をまかせ、ただよい、互になぐさめあい、親しく語りあう、プライベートな時間である。第三楽章は、その運命に対して闘おうと決意し、結集する人民大衆の情熱的エネルギーの高まりを示し（メヌエットの様な社交界の雰囲気のものではだめである）、第四楽章にいたり、かくして勝利を獲得するのだ、いや出来たのだという喜びと、理想をえがく。そしてその歓喜によいしれる、という図を、客観的に劇にしたてて観客と共に連帯を求め祝典をもちあげる^③。

四 ハンスリックとベートーヴェン

以上少しいねいにみてきたように、ベートーヴェンは、耳に快く、形式的に均斉をもつ、中庸で極端をきらう

音楽（社交界の為の音楽）から出発したが、そして、この種の音楽でも先輩たちに負けない一級品を作り上げはしたが（いわゆる初期の音楽）、それに対して始めのうちは消極的に反発し、後には積極的に新らしい境地を求めて音楽の建設にかかった（中期の音楽）のである。

この際のベートーヴェンはいかにも楽天的であるといわなければならない。闘争すれば勝利すると信じ、人間の善意があれば、人間は救われると確信する。だから、こつこつと職人がレンガという建築の最少単位のを一つ一つたんねんに積み上げていく様に、音楽の最少単位たるモチーフにメロディーを還元してそれを積み上げる「労作」を、あきもせずを重ねる。そうすれば必ず出来上って完成すると信じている。これには強い意志力がいるが、そうする事が、音楽家の社会的倫理的責務であるとして、強い信念で貫き通すのである^④。

ハンスリックは先にみてきた様に、音楽外的なるものを音楽の本質として認めない立場であった^⑤。ベートーヴェンの初期においては、形式的には勿論ととのい、音楽外的なるものとしての内容がはみ出すことなく、音響としておさまっていた。しかし、いわゆる中期の音楽において、ベートーヴェンが、右に述べた様な内容の音楽になってくると、

形式は、なるほどとのつてはいるが、ハンスリックのいう感情の表現が勝ってくるようになって、はなはだおもしろくなくなってくる。頭では認めようとしても、耳がそれについていけなくなり、遂に、後期の様に、いわゆる均斉のとれた形式を重んじない音楽になってくると、表面立って反論を加えないまでも無視するか、できるだけふれない様にしたいのである。⑧「第九」になると、論外になってしまうのである。

ベートーヴェンが作品を発表した時に、その当時の良識ある音楽評論家が、あわてた様に、ハンスリックも、良くいえば、伝統ある批評の良識をひきつぎ、その点、新らしい傾向の音楽について行けずにとまどってしまい、逆に、これは危険な傾向が音楽界を支配してしまうと感じ、何とかしなければ、という使命感が、「美論」を書かせたのであった。従って、ハンスリックの耳と、その耳(美的体験)をもとにした理論にはベートーヴェンの初期のものにはすばらしく思えたけれども、中・後期のものは、評価しなかったということである。

註

- ① 吉岡健二郎、近代芸術学の成立と課題序論参照。
- ② ハンスリックの音楽美論 Hanslick, Von Musikalisch-

Schönen 1/1854 の首尾一貫性の欠如や論理的にやや整合性を欠く点については、拙稿、「ハンスリック研究——「音楽美論」の問題点——一九七九、大谷大学研究年報 32 号参照。

③ E. Hanslick, Aus meinem Leben, Berlin 1894.

④ Ibid. S. 15.

⑤ Ibid. S. 16.

⑥ Ibid. S. 25.

⑦ ベートーヴェンのこの曲は、バレエの為の音楽だが、後、ハンスリックが「美論」をかいた時、始めての実例として、この曲を楽譜入りでだしているのは、大変興味深い。

⑧ Ibid. S. 31.

⑨ 例えば、ハンスリックは、歴史や美学に大変関心を持ち、自分でも学生時代から勉強したけれども、先生のトマシエツクは、平均率を練習させても、バッハの生涯や活動に関してさえ、全然ふれなかったという。Ibid. S. 30.

⑩ 美論、第二章。

⑪ Ibid. S. 28.

⑫ 器楽には、絶対音楽と対立概念とされている標題音楽がある。

⑬ これより以前、バッハの平均率で代表される。前奏曲とフーガも絶対音楽の一つであるから、ソナタの成立即、絶対音楽の成立とはいえないかも知れない。しかしフーガは本来、声楽の形式から発展したもので、器楽独自の形式としては、ソナタがその代表といつてよいと思われる。

なお、拙稿「ウイン古典派の祝典的性格について」一九八〇年度文部省科学研究報告、参照。

- ⑭ 例えば、ベートーヴェンが、今までの音楽とは一あじちがう独自のいわゆるベートーヴェンの世界を作りあげるべくのり出した最初の曲の一つにあげてもよいop 10の1の批評に、次の様なものがある。「ベートーヴェンのイデーは豊富さに圧倒されて、一つの思考の上に乱暴にほかの思考を積み重ねるようなことをしばしば行い、しかもそれを奇妙なやり方で纏めている。その結果、それは何かはつきりしない人為的なものというか、人為的な不明確なものを産み出している。」(Rochlitz, Allgemeine musikalische Zeitung 1798.)

又、独自の世界を作りあげた、最初の大作「エロイカ」交響曲に対する批評に次の様なものがある。「……それを全く楽しむことが不可能になり、何の関連もなく積み重ねられているおびただしいイデーと、すべての楽器の間断なき喧噪により、地上にたたきつけられ、ついには、つかれていやな気持ちで音楽会を立去るところまでいってしまいかねない……」Thayer, II P. 459.

- ⑮ 拙稿「音楽の意味するもの」昭和五十六年度科研報告(昭和五十七年三月) p. 24 以下。

⑯ ピアノ演奏では、即興演奏を中心にサロンの寵児であり、作曲でもその種の一流品を排出した。op 15、18、20、21などがその代表的なものとしてあげられる。

前にあげたエロイカの評のさい「第一、第二のシンフォニ

ーや、op 20の七重奏曲の才気あふる曲や、ベートーヴェンを第一級の器楽作曲家の系列に列せしめる彼のそれ以前の諸作品に較べうるものをわれわれに贈る為にその大きな才能を使ってほしい……」と論じていることからうかがい知ることが出来る。

- ⑰ 有名な「運命のモチーフ」は、ここで始めて姿をみせる。
⑱ 最も典型的な例として、op 53の第一楽章の第一主題を思い浮かべていただきたい。
⑲ 同じくop 53の第一楽章の第二主題や、皇帝ピアノ・コンチェルトの第一楽章の第二主題を思い浮かべていただきたい。
⑳ Nottebohm: Beethoveniana をみれば、明らかであろう。
㉑ 山根銀二「ベートーヴェン研究、未来社(上)、三〇四ページ、他。
㉒ この思想の音化は、すぐには出来上らず、始めは、三つのタイプにわけることのできる傾向で、なまのまま音にぶつかる形をとった。①社交界の様式と形式をとどめるもの(クロイツェル・ソナタ)②要素むき出して技巧一点張りの様なもの(ワルトシュタイン)③人間の情熱の激しさをもろにぶつけるもの(アパシヨナータ)。次には、より客観的に、より劇的に構成して、一種の祝典、祭礼をもよおすべく、市民参加を得て、一気にもり上げようというタイプのものになる(運命)。
㉓ ベートーヴェンにとって「運命」とは、よくいわれるように、耳の病気だけではない。①耳の他、腸の病気、②肉親と

の死別や不和いさかい、③数々の失恋、④その失恋の原因の一つでもある身分制のもととなっている専制君主制による社会的・政治的弾圧、⑤生れついて以来の貧乏と、定職を得られぬ為、又、インフレによる経済的不如意など、数々あったと考えるべきである。

②④ この図式は、ベートーヴェンの世界の確立した、いわゆる中期の音楽全体をおおうものであらゆるジャンルにあらわれる。芽は「エロイカ」にあり、シンフォニー「運命」で頂点に立ち、オペラ「フィデリオ」、オラトリオ「オリーブ山のキリスト」、バレエ「プロメテウスの創造物」、ミサ「ハ長調」、演劇「エグモント」、ピアノ・コンチエルト「第五皇帝」、合唱曲「幻想」など枚挙にいとまがない。

②⑤ ただ、ベートーヴェンの音楽は、中期以後すべてこの種の図式でわりきれ程単純ではない。一八一〇年頃から、運命—闘争—勝利という図式から運命には、そのまま身をまかせ、ただよい、決して対決したり「のどの奥に手を究込んで引きさいてやる」というむき出しの敵が心の開陳ではなく、人

間の力の限界をさととり、神や自然の力の大きさに畏敬し、そのふところにいだかれる様に、自然や神の声をけんきよに耳をすませてききとろうとする。音楽に即していえば、メロデイーを力ずくで要素に分解して積みあげ構築するというよりは、流れる如く、行く水の如く、自然に身をまかせ、神の意志に従っている様に、どこまでも旋律の線がつづいていくのである。ヘッセの「ジツタルタ」が「オーム」と口づさむ心境であろう。ベートーヴェンは実際、インド思想に関心を持っていた様である。

②⑥ 拙稿、一連の「ハンスリック研究」、大谷学報、研究年報、参照。

②⑦ 「運命」は、ソナタ形式として一つの典型を示すほど、とのっている。

②⑧ ハンスリック「美論」第三章。

②⑨ 註⑭参照。

(本学教授 音楽美学)